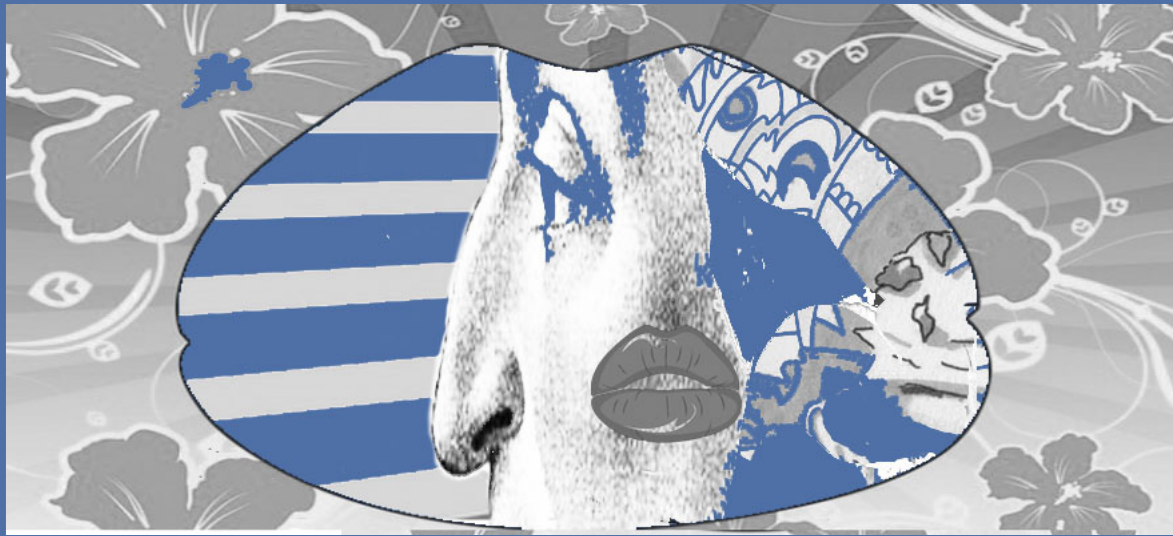


# #12

# VALOR Y *KITSCH* EN LA MUERTE DE *VIRGILIO*

**Isabel González Gil**

*Universidad Complutense de Madrid*



**Resumen** || El presente artículo estudia la lógica argumental de la novela *Der Tod des Vergil* en el marco de la teoría del valor de Hermann Broch y de sus reflexiones sobre el *kitsch* en el Arte y la sociedad de la primera mitad del siglo XX. En primer lugar, se propone una superación del modo romántico de lectura de la obra, centrado en las circunstancias de su escritura en la prisión austriaca de Bad Aussee, y de la con-fusión de autor y personaje. Para ello, se plantea la conveniencia de una mayor atención crítica al carácter sistemático de su composición y a la prevalencia de lo teórico y simbólico sobre lo fáctico. En segundo lugar, se abordan algunas nociones claves en la estética y la ética brochianas como son su concepto de valor, de *kitsch* y la contraposición entre creación e imitación literaria. Finalmente, se analiza el logos del valor en algunas de las escenas principales de la novela: la travesía de Virgilio y la decisión crucial sobre la quema de la *Eneida*.

**Palabras clave** || Teoría del valor | *Kitsch* | Hermann Broch | Virgilio | Imitación | *Eneida*

**Abstract** || The following article studies the plot logic of the novel *Der Tod des Vergil*, in the context of Hermann Broch's value theory and his considerations about kitsch in art and society in the first half of the 20th century. First of all, we propose moving past the romantic interpretation of the novel to focus on the circumstances under which the story was written at the prison of Bad Aussee, and the fusion of author and character. For that purpose, we suggest paying special attention to the regularity of the book's composition, and the prevalence of ideas and symbols over facts. Furthermore, we approach some main notions of the aesthetics and ethics of Hermann Broch, such as his concepts of value, kitsch, and the opposition between literary creation and imitation. Finally, we analyze the ethos of value in some key scenes of the novel, in particular Virgil's journey and the crucial decision to burn the *Aeneid*.

**Keywords** || Value Theory | Kitsch | Hermann Broch | Virgil | Imitation | Aeneid

## 0. Introducción

Cuando en 1945 Hermann Broch, exiliado en Nueva York, publicó la que ha sido considerada su gran obra, *Der Tod des Vergil*, las reacciones inmediatas fueron de lo más dispares. Aunque en posteriores lecturas ha cambiado la valoración de la novela, algunos juicios recientes siguen basándose en las mismas premisas que en su día provocaron el rechazo: arrebató lírico, exaltación, barroquismo, desestructuración. Esta lectura es poco compatible con la personalidad metódica y sistemática de Hermann Broch, el cual, además de confesarse en numerosas ocasiones poeta contra su voluntad, defendió la intencionalidad didáctica de algunas de sus obras y tuvo como ideal la ordenación jerárquica que un sistema como el platónico podría procurar.

La imagen de Hermann Broch condenado a muerte escribiendo los primeros esbozos de la novela en la cárcel de Bad Aussee ha dado lugar a la extrapolación al ámbito de la praxis literaria de la confusión entre el autor y el héroe moribundo de la novela. Este tipo de lectura, pese a proporcionarnos ciertas claves hermenéuticas, distrae del carácter sistemático y extremadamente consciente de su composición y puede hacer obviar la lógica conceptual del acto fundamental de la obra: el intento de destrucción de la *Eneida* por Virgilio, que hubiera carecido de interés para el austriaco, crítico mordaz de los excesos sentimentales, en tanto que arrebató personal, si no hubiera observado en él y en el personaje de Virgilio un logos que le permitiera elevarlo a la categoría de símbolo de una civilización.

En el prólogo de la edición inglesa de su libro, Hermann Broch expuso la metodología que había seguido en la construcción de su estilo, sintetizándolo en tres principios: 1) El intento de reducir a la unidad, en cada momento, las contradicciones del alma. 2) El intento de mantener en constante movimiento la totalidad de los motivos (musicales). 3) El intento de captar, de este modo, la simultaneidad del acontecer todo (Broch, 1974: 334). El plano estilístico está llevado a cabo de una manera metódica que emana del objeto tratado, ya que en su opinión el objetivo último de todo artista era la identificación total con la parcela de realidad escogida, de manera que esta se constituyese en símbolo de la totalidad. De igual modo, como intentamos demostrar aquí, los elementos que componen la novela están regidos por una misma coherencia interna, su composición no es arbitraria sino que imágenes, acciones y personajes están integrados dentro de un conjunto coherente que aspira a ser la concreción del sistema de valores del autor y de una reflexión previa sobre el valor de lo literario.

---

La prevalencia de la idea y el símbolo sobre el hecho fue una constante en su producción artística. Incluso en la autobiografía escrita durante su período de exilio, la anécdota es preterida en favor de la demostración casi matemática de ciertas teorías psicoanalíticas aplicadas a su propia vida. En dicha autobiografía podemos ver cómo los relatos de hechos históricos o de emociones son escasos, pues la realidad para Broch no residía tanto en la circunstancia y en la vivencia como en su idea, en el Logos, la esencia que cada hecho empírico encarna. Para Broch, la realidad era «símbolo hecho vida», como él observará a propósito de Hofmannsthal (Broch, 1974: 180).

## 1. La teoría del valor de Hermann Broch

*La muerte de Virgilio* debe entenderse en el marco de las reflexiones de Broch sobre la teoría del valor que se halla en el núcleo de su pensamiento literario y filosófico. El valor, para Broch, era una categoría que no se daba en la conciencia absoluta sino en la vida empírica. En su artículo a este respecto, recogido en la compilación de Hannah Arendt *Poesía e investigación* traducida al español por Ramón Ibero, expone cómo en la conciencia pura no hay oposiciones. Sin embargo, para que esta conciencia pueda desarrollarse (antinomía que Broch traslada de la teología a su particular teoría del conocimiento), necesita del mundo. En el punto de partida (siguiendo a Fichte) el yo se pone a sí mismo y se contrapone en la imaginación a un no-yo. El yo es el espacio de lo modelado, lo racional, la vida, frente a las zonas oscuras del individuo y el mundo: lo informe, lo irracional, aquello que se desconoce y a lo que se teme, la muerte. Lo que se presenta como valor en Broch es la asimilación progresiva de ámbitos de esa realidad informe en el yo y el mal sería su disminución o pérdida: el éxtasis frente al pánico. Así, el no valor absoluto es la muerte, y el valor absoluto es la superación de esa muerte.

Del mismo modo, exterior al yo es la temporalidad e interior al yo, el espacio. Como señala Hannah Arendt:

Broch alcanza una visión del tiempo extraordinaria, característica y peculiarmente suya; una visión según la cual el tiempo no representa el «sentido interior», como ocurre en las especulaciones sobre el tiempo dentro de la tradición occidental, desde *Las confesiones* de San Agustín, hasta la *Crítica de la razón pura* de Kant, sino que, por el contrario, asume la función asignada comúnmente al espacio: el tiempo es «el más interior mundo exterior». [...] Por otra parte, la categoría del espacio no es meramente la categoría del mundo exterior, sino que, además, le es dada con carácter inmediato al hombre en su «núcleo-yo». (Arendt, 1974: 24)

La dinámica de ganancia y pérdida de realidad la observa Broch

---

también en la sociedad en su conjunto, que funciona como un gran organismo, y en los distintos sistemas que la componen. Hombre y mundo se retroalimentan de manera que cada aumento de la conciencia del individuo supone una ampliación en la conciencia cósmica. Este proceso no puede detenerse nunca, pues el valor está en el acto mismo de dar forma a lo nuevo, no solo en el resultado:

Y él sabía también que lo mismo valía del arte, que este igualmente solo existe –oh, ¿existe aún, puede seguir existiendo?– en cuanto contiene testamento y conocimiento, en cuanto se renueva lo insuperado, en cuanto lo realiza, invitando al alma a un continuo dominio de sí y haciéndole descubrir de esa manera capa tras capa de su realidad, haciéndole penetrar capa tras capa más profundamente (Broch, 2003b: 161).

La historia, la religión, el arte o la ciencia son sistemas de valores en devenir constante, en continua renovación. Cuanto más abierto es el sistema, en mayor medida es capaz de abarcar nuevos contenidos de realidad. El mal aparece cuando los sistemas se estancan, los valores se petrifican y lo ya modelado impide el descubrimiento de nuevos ámbitos de realidad, cuando la devoción a lo producido sustituye a lo que produce realidad.

Para Broch el mal en el sistema del Arte radicaba en la confusión del acto creador con su resultado, en sustituir la exigencia ética al artista de trabajar bien por la exigencia estética; ya que para él, un acto creativo puede ser objeto de una valoración ética (en tanto que acto) o de una valoración estética (del resultado, lo formado), pero en ningún caso existe lo estético por sí mismo, o al menos, no en las esferas humanas. La belleza la concebía como el fruto de un trabajo realizado y al amarla por sí misma se descubriría esta como un concepto vacío. Según el escritor, el artista que persigue hacer un objeto bello o cuyo objetivo último es la belleza ama únicamente el resultado, el efecto, por lo que está confundiendo lo producido con anterioridad con lo que produce, se limita a imitar los códigos o estilos precedentes.

Para Broch, la Belleza, la Verdad y la Virtud pertenecen a la conciencia pura y sin la vida empírica serían conceptos vacíos. En la vida empírica son distintas facetas de un mismo fenómeno: el de valor, que equivale a creación y a descubrimiento. Conforme a este planteamiento, ética y estética no pueden ser dissociadas, y su separación en las modernas teorías estéticas, a partir de Kant, es lo que en opinión del autor originó la desmembración de los valores del arte occidental, como reflejo del vacío de valor de toda una época, y que el mal en el arte (sus expresiones decorativas e imitativas) hubiera emergido con una potencia que estuvo oculta durante siglos.

En el amor absoluto a la belleza, cree Broch, el artista vuelve a

---

cometer el error inicial del hombre, se piensa igual a Dios, peca de *hybris*. Convirtiendo en objeto de adoración y culto la obra de arte, el hombre se confina a jugar con su propia esperanza de salvación, se encuentra una y otra vez con sus límites, pues lo finito ha sido puesto al mismo nivel que lo infinito. Al negarse la realidad de la que es símbolo y a la que debe necesariamente remitir, esta se agota en sí misma. El símbolo en sí no tiene valor, solo en la capacidad que posee de trascender cobra sentido.

Para Broch, frente al mal relativo, que procedería del ataque de un sistema de valores a otro (por ejemplo, los revolucionarios cortándole la cabeza a Luis XVI o Savonarola quemando herejes), el mal absoluto consiste en el ataque a un sistema dentro del mismo, pues en este caso es el propio sistema el que genera dentro de sí mismo un opuesto aunque en apariencia y comportamiento idénticos, pero al que le falta el valor último de aquel. Este mal radical, al que Broch acostumbra a representar con el antagonismo del Anticristo frente al Cristo, es innato y no puede ser eliminado del sistema. En el sistema del Arte produce el *kitsch* o las religiones de la belleza, el arte por el arte. A lo largo de todo el siglo XIX e incluso en el XX, dirá Broch, «el espectro horrible de la belleza divina, traída a la Tierra, aparece por doquier» (1974: 376). «La diosa de la belleza en el arte es la diosa del *kitsch*» (1974: 377). Sustituyendo a Dios por la Belleza, y creyendo poder desvelar su rostro en una obra terrena, los artistas se han condenado a perseguir una nada fascinante y estéril, un efecto que se agota en sí mismo.

La realidad trina (mundo, hombre, esferas celestes), el triple acorde de Occidente, piensa Broch, ha quedado en un juego de dos bandos, el signo se ha vuelto incomprensible al faltar el símbolo último (la totalidad) que hacía posible la comprensión de cada uno de ellos por sus semejanzas.

Y aquí radica el problema. Solo cuando un sistema de valores superior se vuelva a hacer cargo de la lucha entre las distintas parcelas, que han devenido autónomas, y consiga establecer la paz, solo cuando los distintos sistemas vuelvan a ser eslabones al servicio de la idea platónica superior, distribuidos ordenadamente en escala jerárquica, volverá a bajar asimismo la tensión en el mundo y en el alma del hombre, cuya desintegración equivale a la desintegración de los valores del mundo. En su intento de escapar al mal, el individuo se pregunta: «¿qué debemos hacer?». Lo estético ha de volver nuevamente a lo ético, a fin de que se pueda reinstaurar la unidad del mundo (Broch, 1974: 434-435).

El *kitsch* para Broch es la imitación grosera de algo pasado sin que sus creaciones tengan el aliento que las hacía posibles. El estilo del *kitsch* difiere de las corrientes poéticas que defendieron el arte por el arte, pero solo en intensidad y en grado, pues en el *kitsch* es agravado con el dolo de una más penosa y fatua ostentación. La

frivolidad del que defiende el arte por el arte para Broch es igual de injustificable que la del empresario que se complace en sus desmanes diciendo el negocio es el negocio.

En su artículo «Algunas consideraciones acerca del problema del *kitsch*», varios representantes de distintas épocas le sirven a Broch para ejemplificar el arte *kitsch*: Wagner en la música, Dalí en la pintura, Hitler o Nerón en la política. La imagen de Nerón tocando el laúd mientras en el jardín arden los cuerpos de los cristianos condenados formando un artificio pirotécnico aparece siempre que Broch desea llegar hasta la esencia misma de lo *kitsch*. Que el hombre moderno, como reconoce Broch incluso respecto de sí mismo, llegue a sentir cierta simpatía por este tipo de arte, hace patente la neurosis que se ha adueñado de toda una época.

## 2. Creación e imitación en *La muerte de Virgilio*

En *La muerte de Virgilio*, la puesta en práctica del autor de su teoría del valor supone el intento poético de reflejar en una obra la dispersión más extrema superada en la unidad máxima: el éxtasis; de manera que la parcela de realidad escogida (las dieciocho horas anteriores a la muerte de Virgilio) sean el símbolo de la totalidad del conocimiento a la que el hombre puede acceder en la tierra: el Absoluto terrenal. Para ello, Broch realiza narrativamente la conversión progresiva de la exterioridad en interioridad, de la temporalidad en espacialidad, mediante la asimilación por parte de la conciencia de todos los contenidos. El discurso sucesivo transita hacia la simultaneidad con lo que el texto se asemeja a la sinfonía (para Broch, la música era el arte espacial por excelencia) en la que, mediante la progresión, todos los motivos remiten unos a otros y se resuelven en unidad de sentido.

La acción en torno a la cual se organizan los contenidos es la conversión del poeta, la acción de máximo valor: la superación de la muerte, el paso de un estado de mal radical al reconocimiento de su culpa y el descubrimiento del objetivo último: la integración de lo separado, la Unidad.

### 2.1. «Y estos eran los ítalos de la *Eneida*». La travesía de Virgilio

Ordenando indeclinablemente que todo lo que había servido a la pseudo-vida y la había constituido debía desaparecer de tal forma que nunca hubiese existido, perdiéndose en lo no-ocurrido, caído en la nada, separado de todo recuerdo, separado de todo conocimiento, sojuzgado todo lo que había sido en lo humano y en lo real; oh, era la orden de aniquilar todo lo hecho, de quemar todo lo que había escrito y versificado; oh, todos sus escritos debían ser quemados, todos y también la *Eneida* (Broch, 2003b: 203).

---

La novela está estructurada como un viaje de descenso a los infiernos, en el que Virgilio, como Orfeo, Eneas o Dante antes que él, atravesará las distintas zonas infernales. El que fuera narrador de la catábasis de Eneas o guía del Alígero por los círculos del más allá efectúa ahora, marcado por la cercanía de la muerte, su propio descenso. Los territorios que recorre son también estratos de su psiquismo.

La travesía que lleva a cabo en los dos primeros capítulos, el Agua o el arribo y el Fuego o el descenso, es la de una bajada hasta afrontar el origen del mal, el no valor absoluto (la petrificación de la vida, la Nada). Virgilio asiste desde su desembarco agonizante en Brindis a una serie de escenas en las que reconoce la vileza de su civilización. En ellas asume, a través del símbolo, su propia existencia culpable. En este retroceso simbólico hasta los orígenes del mal, Virgilio experimentará el destierro, la desnudez de su alma, la culpa, el crimen que metamorfosea al hombre en bestia y, por último, el pecado original: la ruptura del pacto entre el hombre y el Dios, su perjurio. El error que ha cometido Virgilio a lo largo de su existencia es lo que supone para Broch un caso de mal radical dentro del sistema del arte: ha amado a la belleza por sí misma, es decir, ha amado aquello que ya no generaba una nueva realidad, ha cantado y ensalzado lo inexistente. En sus obras no ha plasmado el acontecer tal y como es sino como había deseado que fuese y de este modo había contribuido a perpetuar la ambición y la corrupción de la sociedad romana.

La constatación de Virgilio de la diferencia entre el mito que él ha creado en la *Eneida* y la realidad histórica en la que vive se inicia en el albor de la novela. Virgilio desembarca en Brindis con la comitiva del Augusto y ve la muchedumbre que ha ido allí a recibir al César: un enorme anfiteatro hirviente, «victorioso, estremecedor, desenfrenado, aterrador, magnífico, sometido, invocándose a sí mismo en la persona del Uno» (Broch, 2000: 10). Una plebe a la que siente ávida, codiciosa, animalizada y sin ventura posible. En medio del pánico, el poeta se cuestiona: «¡Ensalzado y no descrito..., tal había sido el error, ay, y estos eran los itálos de la *Eneida*!» (Broch, 2000: 10), su sentencia de culpabilidad, pues la poesía de Virgilio ha creado el mito en el que ensalza y glorifica su cultura. El poeta constata que su poesía dionisiaca solo ha servido para embriagar a los hombres, para amansar a las fieras y hacerles olvidar por un breve lapso de tiempo su desgracia.

El error que se atribuye Virgilio es el mismo que Broch imputaba en su época al *kitsch* o a las teorías poéticas del arte por el arte: el pecado de imitación, en el que el artista atenta contra el hombre y el Dios, y, por encima de todo, contra la obligación que une a ambos: la creación de realidad, que constituye el valor.



---

A la representación de este pecado original asistirá una vez instalado en el palacio del Augusto y cuando su conciencia haya atravesado ya toda la cadena mítica del mal. Se le presenta en forma de aparición nocturna de tres borrachos, dos hombres y una mujer, comportándose como bestias. Después de que haya sido perpetrado el asesinato simbólico de uno de ellos y de su «resurrección» como un inmenso escarabajo ebrio, Virgilio, espantado, comprende un hecho crucial: los borrachos de la tríada maligna no han sido los autores, tan solo eran los testigos de un pecado original, el de perjurio, la ruptura del pacto, cometido por él:

Era uno de ellos, perjuro como ellos y tan culpable como ellos, porque él como ellos nada sabía del juramento que allí había sido quebrantado y seguía siéndolo de antemano, olvidado el juramento y olvidado el deber [...] pues solo del juramento nace el sentido, el sentido de todo ser ligado al deber, y nada tiene sentido donde olvidando el deber se ha roto el juramento, el juramento dado en el arcano origen y que obliga tanto a dioses como a los hombres, aunque nadie lo conoce, nadie fuera del dios desconocido, ya que de él, del más oculto de los celestes, procede toda lengua. (Broch, 2000: 60)

A partir de este momento el personaje del poeta es obligado a vivir el vacío creado por él, pues su habitación se transforma en la cámara de las furias, el espacio del mal radical. Allí se enfrenta a las imágenes irreales que ha recreado en sus obras, a pseudo-monstruos que surgen del vacío y la Nada. Experimenta, en pleno pánico, el despliegue de lo irreal en su conciencia, la belleza vacía de conocimiento:

Así se desvela al hombre la ebriedad de la belleza como el juego perdido de antemano [...], el espacio de la belleza, el espacio del símbolo que en cada uno de sus puntos es incierto y sin embargo veda toda pregunta y la petrifica, sosteniéndole en los espacios de la petrificación. (Broch, 2000: 57)

Es lo que él ha creado confundiendo lo productor con lo producido, la ley ética con la estética. En el límite, Virgilio recibe de las esferas celestes la orden de quemar todos sus escritos. No es un acto de desesperación sino una exigencia ética para volver a instaurar la Ley, la Unidad final por la que todos los símbolos adquieren sentido y transparencia. Para Broch, toda directriz ética debía tener una formulación negativa pues solo es posible conocer el polo de partida, el polo del mal, de la muerte, y no el polo de destino, pues este es un bien infinito de difícil concreción en una norma positiva de actitud.

La exigencia ética que le es dada supone la negación de lo irreal, de la muerte, para afirmar mediante ella de nuevo el pacto con el Dios supremo, la vida. Con el acatamiento de la ley, mediante la conversión, Virgilio inaugura la renovación del flujo vital, del acontecer petrificado. El poeta despierta y se produce el paso del

---

pánico al éxtasis, la transfiguración del propio Virgilio en espacio donde va a tener lugar la revelación. Allí un ángel le hace entrega del nombre, símbolo de la vida nueva que comienza para el mantuano, «¡entra en la creación que fue una vez y es nuevamente! ¡Y que tu nombre sea Virgilio: ha llegado tu hora!» (Broch, 2000: 106), y de la nueva ley, «abre los ojos al Amor» (Broch, 2000: 102). El Amor, único don que permite ampliar el yo a otro yo, presentir al otro en uno mismo, conocer.

## 2.2. Quema de la *Eneida* y manumisión de los esclavos

Una vez concluida la primera etapa del viaje de Virgilio, la asimilación de la muerte en la vida, comienza una fase de espera. Su guía y acompañante Lisantias, símbolo del pasado y de la poesía, deja paso al esclavo sirio, que representa el futuro, el cristianismo y la nueva ley.

En esta parte de la novela tiene lugar la larga conversación de Virgilio con Augusto en la que se decide el futuro de la *Eneida*. La resolución de destruir el gran poema de Roma es ya firme en el mantuano y, como el Emperador no tarda en comprender (el tiempo que necesita Virgilio para explicar lo que hasta entonces era una intuición metafísica), lo que allí se está juzgando no son unos versos o el destino de una obra inacabada, sino la legitimidad misma del Estado romano, su obra, y la finalidad del mito cuando el sistema de valores que sustenta y sostiene está acabado. Para impedir el sacrificio de la *Eneida*, Augusto recurre a toda su capacidad dialéctica como representante último del poder y como amigo, y, tras la larga discusión, Virgilio cede y la *Eneida* queda intacta (e inacabada) para la posteridad. ¿Acto de sumisión, decisión de amigo? Lo que es claro es que tanto el autor como el personaje se enfrentan a lo consumado. Broch porque no puede alterar hasta tal punto la verdad histórica, Virgilio porque percibe que Augusto no cederá y la *Eneida* va a conservarse a pesar de toda su argumentación en contra. Es consciente de que, al igual que Homero o Esquilo, va a ser condenado a revivir de mil formas la muerte temporal, «hasta que se borre la última línea de su poesía en el recuerdo de los hombres» (Broch, 2003b: 284).

Lo único que demanda Virgilio a Augusto a cambio de salvar la *Eneida* de la quema es la manumisión de sus esclavos. Esta escena última es una de las claves de la obra y es necesario esclarecerla desde la teoría brochiana del valor. El acto de Virgilio no puede considerarse en ningún caso un acto fortuito: siguiendo la lógica de la novela, es la exigencia ética que va a sustituir a la acción simbólica de destruir la *Eneida*. Es una herida última asestada al César, a Roma y a su sistema de valores, mediante una acción ética en contra del sistema pasado y una modelación de los valores por venir. Al fin y al cabo,

Broch sabe que el Arte es un sistema conservador en el que, más que en el histórico o en el científico, las estructuras heredadas subsisten.

Desde el principio de la novela se plantea la analogía entre los esclavos y la poesía (el mito), como los dos pilares que sustentaban, con su sometimiento, la civilización romana degradada, codiciosa y animal. La destrucción de la obra es pues el sustituto simbólico en el plano histórico del acto de renovación que debe llevar a cabo para que el acontecer pueda seguir su curso y Virgilio su avance hacia la salvación y el conocimiento.

La conciencia de Virgilio, que en el comienzo de la novela estaba en un estado de sumo Mal y detentaba la condición de peregrino, de huésped separado de su tierra, culminará en lo que para Broch es el Bien absoluto, la asimilación de todos los contenidos interiores y exteriores, que equivale a la creación de su propio hogar en el alma, la superación del tiempo mediante su conversión en espacio, el retorno al origen de la creación: la Palabra y más allá, en la concesión del paso a las esferas celestes.

Uno de los temas fundamentales de *La muerte de Virgilio* es el del fin del arte, en el doble sentido de su finalidad y de su final, de su posible extenuación e hipertrofia. Como en su autobiografía, Broch trata un problema que tiene su misma edad: la desmembración de los valores que sufre Occidente. *La muerte de Virgilio* refleja la polarización y tensión ética de su período histórico y la aspiración a una superación en la forma que para Broch tenía el Bien absoluto: la modelización completa de lo real, la integración de todos los elementos de la realidad en un sistema holístico, ordenado, jerárquico y coherente (pero no cerrado). Y, de este modo, la restauración de la unidad perdida en la obra, la recuperación de la sintaxis unitaria del mundo: para Broch, la más importante tarea a la que se enfrentaba la novela moderna, que no podía servir de mero espejo a una civilización decadente.

La pregunta de Broch y de Virgilio: ¿cuál es la legitimidad del arte en un tiempo de decadencia y degradación de los valores?, hermana de la ya clásica formulación de Adorno: ¿se puede escribir poesía después de Auschwitz?, va seguida en Broch de otra: ¿de qué manera puede el arte devenir conocimiento?, ¿cuál es su capacidad?, ¿cuáles son sus límites? La Roma de Virgilio y la sociedad europea del siglo XX se caracterizaron ambas por ser civilizaciones desintegradas. En estas épocas de transición, como señala Hans Jonas, el individuo no siente que forme parte de un todo organizado y coherente. Si en el arte el mal se manifestaba en su apogeo en el *kitsch*, en el campo de la filosofía y la ciencia del siglo XX la ruptura se reflejaba en una atomización del conocimiento en diversos saberes empíricos que ya no aspiraban a la trama última

de la realidad ni a proporcionar respuestas a las preguntas más básicas del hombre acerca de su existencia.

En este contexto, Hermann Broch (ferviente defensor del conocimiento empírico, algo que no conviene olvidar) concluye a su pesar que ni la ciencia ni la filosofía positivas pueden acceder a la totalidad del conocimiento, pues ninguna ciencia puede engendrar sus propios fundamentos, y que tras la crisis que afronta la religión, el único saber mediante el cual el hombre puede intentar alcanzar la unidad de sentido perdida es la poesía –en su más amplia acepción. La única vía abierta al todo unitario es la del símbolo. Y eso es así porque para Broch la poesía es la única herramienta que posee el hombre para superar la muerte, la única actividad que sirve para el conocimiento de la muerte, capaz de oponer a la absolutidad de la muerte su propia absolutidad, el valor absoluto, el conocimiento simultáneo del todo, la realidad más real, el descubrimiento del fundamento primero, pues este es un símbolo y no puede ser otra cosa que un símbolo (al Dios cristiano solo se le conoce durante la vida humana en imagen, no en esencia), la Palabra última a la que todas las demás remiten. En esta misión ética del artista de seguir creando realidad la poesía encuentra su legitimidad. Y Broch encontró, en su empeño por realizar la gran obra, la suya como poeta.

## Bibliografía

- ASÍS GARROTE, M. D. (1999): «Mitos históricos latinos en la novela contemporánea», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 13.
- ABRAMS, M. H. (1992): *El Romanticismo: tradición y revolución*, Madrid: Visor.
- BENJAMIN, W. (1988): *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo Alemán*, Barcelona: Península.
- BROCH, H. (1974): *Poesía e investigación*, Barcelona: Barral.
- BROCH, H. (1979): *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, Barcelona: Tusquets.
- BROCH, H. (1998): *La muerte de Virgilio*, prólogo de Carlos García Gual, Madrid: Alianza Editorial.
- BROCH, H. (2000): *La muerte de Virgilio*, Madrid: Alianza.
- BROCH, H. (2003a): *Autobiografía psíquica*, Madrid: Losada.
- BROCH, H. (2003b): *La muerte de Virgilio*, Madrid: Alianza.
- BROCH, H. (2007): *En mitad de la vida. Poesía completa*, Tarragona: Igitur.
- BROCH, H. (2007): *Los inocentes*, Barcelona: DeBolsillo.
- FOUCAULT, M. (2006): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Madrid: Siglo XXI.
- JONAS, H. (2003): *La religión gnóstica: el mensaje del Dios extraño y los comienzos del cristianismo*, Madrid: Siruela.
- LÜTZELER, P. M. (1989): *Hermann Broch: una biografía*, Valencia: Alfons el Magnanim.
- RIVAS ITURRALDE, V. (2005): «Broch y La muerte de Virgilio», *Casa del Tiempo*, 80, 46-54. Ludmer y Walter Mignolo», *Badebec*, 5, 155-183, <[http://www.badebec.org/badebec\\_5/sitio/](http://www.badebec.org/badebec_5/sitio/)>, [14/07/2014].

#12

VALUE AND  
KITSCH IN  
*THE DEATH OF  
VIRGIL*

**Isabel González Gil**

*Universidad Complutense de Madrid*

**Illustration** || Laura Castanedo

**Translation** || Ursula Meany Scott

**Article** || Received on: 13/03/2014 | International Advisory Board's suitability: 13/10/2014 | Published: 01/2015

**License** || Creative Commons Attribution Published -Non commercial-No Derivative Works 3.0 License.



**Abstract** || The following article studies the plot logic of the novel *Der Tod des Vergil*, in the context of Hermann Broch's value theory and his considerations about kitsch in art and society in the first half of the 20th century. First of all, we propose moving past the romantic interpretation of the novel to focus on the circumstances under which the story was written at the prison of Bad Aussee, and the fusion of author and character. For that purpose, we suggest paying special attention to the regularity of the book's composition, and the prevalence of ideas and symbols over facts. Furthermore, we approach some main notions of the aesthetics and ethics of Hermann Broch, such as his concepts of value, kitsch, and the opposition between literary creation and imitation. Finally, we analyze the ethos of value in some key scenes of the novel, in particular Virgil's journey and the crucial decision to burn the *Aeneid*.

**Keywords** || Value Theory | Kitsch | Hermann Broch | Virgil | Imitation | Aeneid

## 0. Introduction

---

In 1945, when Hermann Broch, then living in exile in New York, published what is considered his great work, *The Death of Virgil*, the immediate reactions were disparate in the extreme. Although appreciation of the novel has changed in subsequent readings, some recent opinions continue to be based upon the same assumptions that lead to its rejection when published initially: lyrical outburst, exaltation, Baroquism, deconstruction. These interpretations are not terribly compatible with the methodical, systematic personality of Hermann Broch who, as well as confessing on numerous occasions to being a poet against his will, also defended the didactic intention behind some of his works and considered that hierarchical ordering that could be realized by a system such as Platonism was desirable.

The image of Hermann Broch, condemned to death, writing the first drafts of the novel in the Bad Aussee prison has led some in the field of literature to extrapolate a degree of confusion between the author and the dying hero of the novel. This type of reading, despite providing us with certain hermeneutics, distracts from the systematic and decidedly conscious character of its composition. It can also lead to a glossing over of the conceptual logic behind the work's primary function: Virgil's attempt to destroy his *Aeneid*, which might have lacked interest for the scathing Austrian criticism of sentimental excesses, interpreted as personal outburst, if it failed to observe in both the author and in the character of Virgil a logos that enabled his elevation to the category of symbol for a civilization.

In the prologue to the English edition of his book, Hermann Broch presented the methodology he had followed in constructing its style, encapsulating it in three principles: 1) the constant attempt to reduce the contradictions of the soul to unity; 2) the attempt to maintain a constant flow of all the motifs (musical); and 3) the attempt to thus capture the simultaneity of everything happening (Broch, 1974: 334). His stylistic plan is accomplished in a methodical manner that originates with the project at hand, since, in Broch's opinion, the ultimate objective of every artist should be complete identification with the selected segment of reality so that this might become a symbol of the whole. Likewise, as we shall endeavor to demonstrate here, the elements that make up the novel are governed by a common internal connection. Its composition is not arbitrary, but rather the images, actions and characters are integrated within a coherent whole that aspires to be the concretion of the author's system of values and a prior reflection on the value of all things literary.

The prevalence of idea and symbol over facts was a constant in Broch's artistic production. Even in his autobiography, written during his period of exile, the anecdote is passed over in favour of



---

the almost mathematical presentation of certain psychoanalytical theories applied to his own life. In his autobiography we can see how his accounts of historical facts and emotions are rare, as reality for Broch did not reside so much in circumstance and experience as in his thought, in the Logos, the essence embodied by each empirical fact. For Broch, reality was the “símbolo hecho vida”, as he will observe in relation to Hofmannsthal (Broch, 1974: 180).

## 1. Hermann Broch's value theory

*The Death of Virgil* should be understood within the framework of Broch's reflections on the value theory, which was at the heart of his literary and philosophical thought. Value, for Broch, was a category born not of absolute consciousness but rather of life experience. On this point, in her introduction to *Poesía e investigación*, translated into Spanish by Ramón Ibero, Hannah Arendt explains how there are no oppositions in pure consciousness. However, the possibility for this consciousness to develop, (an antinomy Broch transferred from theology to his particular theory of consciousness), depends upon the world. At the point of departure (following from Fichte) the 'I' confronts itself and compares itself in the imagination to a 'not-I'. The 'I' is the space of all that is modelled, rational and alive, as opposed to the dark realms of the individual and the world: all that is shapeless, irrational, the unknown and what we fear, death. That which is presented as value according to Broch, is the continual assimilation by the 'I' of areas of this unshaped reality; hence, evil would be its diminishing or loss: rapture as opposed to panic. Thus absolute lack of value is death, and absolute value is the overcoming of this death.

Similarly, outside of the 'I' lies transitoriness, and within the 'I', space. As Arendt notes:

Broch alcanza una visión del tiempo extraordinaria, característica y peculiarmente suya; una visión según la cual el tiempo no representa el “sentido interior”, como ocurre en las especulaciones sobre el tiempo dentro de la tradición occidental, desde *Las confesiones* de San Agustín, hasta la *Crítica de la razón pura* de Kant, sino que, por el contrario, asume la función asignada comúnmente al espacio: el tiempo es “el más interior mundo exterior”. [...] Por otra parte, la categoría del espacio no es meramente la categoría del mundo exterior, sino que, además, le es dada con carácter inmediato al hombre en su “núcleo-yo”. (Broch, 1974: 24)

The dynamics of a gain and loss of reality are also observed by Broch in the society as a whole, which functions as a large organism, and in the distinct systems that comprise it. Man and world operate in a feedback loop such that every increase within the consciousness of the individual entails an expansion in the cosmic consciousness.

This process is never-ending, since the value is in the very act of giving shape to the new, and not only in the result:

Y él sabía también que lo mismo valía del arte, que este igualmente solo existe –oh, ¿existe aún, puede seguir existiendo?– en cuanto contiene testamento y conocimiento, en cuanto se renueva lo insuperado, en cuanto lo realiza, invitando al alma a un continuo dominio de sí y haciéndole descubrir de esa manera capa tras capa de su realidad, haciéndole penetrar capa tras capa más profundamente (Broch, 2003b: 161).

History, religion, art and science are value systems in a constant state of evolution. The more open the system, the more capable it is of encompassing new contents of reality. Evil appears when the systems become impeded, the values solidify and that which is already moulded prevents the discovery of new fields of reality, that is, when the attachment to what has been generated replaces that which generates reality.

For Broch, evil in the Art system lay in confusing the creative act with its result, in substituting the ethical demands with aesthetic demands, as, a creative act can be the object of an ethical evaluation (as an act) or the product of an aesthetic evaluation (of the result, what is formed), but under no circumstances can aesthetics exist for their own sake, or at least, not in the human spheres. Broch understood beauty as the fruit of a work accomplished, and believed that in loving it for what it is, one would find it to be an empty concept. According to the writer, the artist who pursues the creation of a beautiful object or whose ultimate objective is beauty, loves only the result, the effect, so that by confusing what has previously been generated with what is generated, he is restricting himself to imitating extant norms or styles.

For Broch, Beauty, Truth and Virtue belong to pure consciousness and would be meaningless concepts without life experience. As experienced in life, they are different facets of a single phenomenon: that of value, which is equivalent to creation and discovery. According to this approach, ethics and aesthetics cannot be dissociated, and their separation in modern aesthetic theories, since Kant, is what in this author's opinion gave rise to the dismemberment of the values of Western art as reflected in the lack of value of an entire era. and evil in art (its decorative and imitative expressions) would have surfaced with a potency that was hidden for centuries.

Broch believes that in the absolute love of beauty, the artist once more commits man's original error of considering himself equal to God, the sin of *hubris*. Turning the work of art into an object of adoration and worship, man confines himself to risking his own hope of salvation, and must confront his limitations time and again, since what is finite

has been placed at the same level as what is infinite. In denying the reality of that which he symbolizes and to which he must necessarily adhere, he exhausts himself. The symbol in itself has no value, and only makes sense in the capacity it possesses to transcend.

For Broch, in opposition to relative evil, which originates in the attack of one system of values on another (for example, the revolutionaries cutting off Louis XVI's head or Savonarola burning heretics), absolute evil consists in the attack of a system from within, since in this case it is the system itself that internally generates an inverse, which although identical in appearance and behaviour, lacks the former's value. This extreme evil, which Broch tends to portray via the antagonism between Christ and the Antichrist, is innate and cannot be eliminated from the system. In the system of Art it generates *kitsch*, or the religions of beauty, art for art's sake. Throughout the 19<sup>th</sup> century and even in the 20<sup>th</sup>, Broch would say, "el espectro horrible de la belleza divina, traída a la Tierra, aparece por doquier" (1974: 376). "La diosa de la belleza en el arte es la diosa del *kitsch*" (1974: 377). Replacing God with Beauty, and believing it possible to reveal his face in an earthly work, artists have sentenced themselves to pursue an attractive but sterile void, a purpose that wears itself out.

The trinity of reality (world, man, celestial spheres), what Broch considers the triad of the West, has remained in a two-sided game: the sign has become unfathomable in the absence of the final symbol (totality) that makes it possible to understand each one by their similarities.

Y aquí radica el problema. Solo cuando un sistema de valores superior se vuelva a hacer cargo de la lucha entre las distintas parcelas, que han devenido autónomas, y consiga establecer la paz, solo cuando los distintos sistemas vuelvan a ser eslabones al servicio de la idea platónica superior, distribuidos ordenadamente en escala jerárquica, volverá a bajar asimismo la tensión en el mundo y en el alma del hombre, cuya desintegración equivale a la desintegración de los valores del mundo. En su intento de escapar al mal, el individuo se pregunta: "¿qué debemos hacer?". Lo estético ha de volver nuevamente a lo ético, a fin de que se pueda reinstaurar la unidad del mundo (Broch, 1974: 434-435).

*Kitsch* for Broch is the crude imitation of something past without its creations having the breath that makes them possible. The style of *kitsch* differs from poetic movements that defended art for art's sake, but only in intensity and degree, since in *kitsch* it is exacerbated by the deceit of a more pitiful and conceited pretension. The shallowness with which it defends art for art's sake is as unjustifiable to Broch as that of an entrepreneur who takes pleasure in his excesses by saying that business is business.

In his article, "Algunas consideraciones acerca del problema del

*kitsch*”, Broch makes use of various representations from different eras to exemplify *kitsch* art: Wagner in music, Dalí in painting, Hitler or Nero in politics. The image of Nero playing the lute, while in the garden, the burning bodies of condemned Christians form a pyrotechnic artifice, appears whenever Broch wishes to get to the very essence of *kitsch*. The fact that modern man, as Broch recognises even himself to be, comes to feel a certain liking for this type of art, clearly demonstrates the neurosis that has taken hold of an entire era.

## 2. Creation and imitation in *The Death of Virgil*

In *The Death of Virgil*, the author’s implementation of his value theory, represents a poetic attempt to reflect the most extreme dispersal surpassed by the maximum unity: ecstasy; so that the segment of reality selected (the eighteen hours before Virgil’s death) would be the symbol of the totality of consciousness to which man could gain access on earth: the earthly Absolute. Therefore, Broch narratively constructs a continuous transformation from external to internal, from temporality to space, by presenting consciousness’s comprehension of all its contents. The successive discourse moves towards the simultaneity which makes the text resemble a symphony (for Broch, music was the highest degree of spatial art) in which, by means of progression, the various motifs adhere to one another and resolve in a unified meaning.

The action around which the contents are organised is the conversion of the poet, the action of greatest value: the overcoming of death and the move from a state of extreme evil to the recognition of one’s guilt and the discovery of the ultimate objective: the integration of what is separate, Unity.

### 2.1. “Y estos eran los ítalos de la *Eneida*.” Virgil’s journey

Ordenando indeclinablemente que todo lo que había servido a la pseudo-vida y la había constituido debía desaparecer de tal forma que nunca hubiese existido, perdiéndose en lo no-ocurrido, caído en la nada, separado de todo recuerdo, separado de todo conocimiento, sojuzgado todo lo que había sido en lo humano y en lo real; oh, era la orden de aniquilar todo lo hecho, de quemar todo lo que había escrito y versificado; oh, todos sus escritos debían ser quemados, todos y también la *Eneida*.  
(Broch, 2003b: 203)

The novel is structured as a downward journey to hell, in which Virgil, like Orpheus, Aeneas or Dante before him, will pass through the different zones of the underworld. Marked by the nearness of death, he who was the narrator of the catabasis of Aeneas or Alighieri’s guide through the realms of beyond, now makes his own descent. The territories he passes through are also layers of his psyche.

---

The voyage he carries out in the first two chapters, the Water (or arrival) and the Fire (or fall), is that of a descent to confront the origin of evil, the absolute absence of value (the petrification of life, Nothingness). From his agonising disembarkment in Brindisi, Virgil is present at a series of scenes in which he recognises the vileness of his civilisation. In these, by way of the symbol, he comes to terms with his own guilty existence. Through this symbolic regression towards the origins of evil, Virgil experiences banishment, the barring of his soul, guilt, the sin that transforms man into beast and, finally, the original sin: the breaking of the pact between man and God, perjury. The error Virgil committed throughout his existence is that which represents for Broch a case of extreme evil within the system of art: he loved beauty for itself, meaning he loved that which did not generate a new reality. He sang the praises of and glorified the non-existent. In his works he failed to depict events as they were but rather wrote them as he had wanted them to be, and in this way, he had contributed to the perpetuation of Roman society's ambitious and corrupt nature.

Virgil's verification of the difference between the myth he had created in the *Aeneid* and the historical reality of his age commences at the dawn of the novel. Virgil lands in Brindisi with Augustus's retinue and sees the hoard that has gathered to receive Caesar: an enormous, heaving amphitheatre, "victorioso, estremecedor, desenfrenado, aterrador, magnífico, sometido, invocándose a sí mismo en la persona del Uno" (Broch, 2000: 10). A rabble he describes as avid, avaricious, animalistic and without possible joy. In the midst of panic, the poet asks himself the question: "¡Ensalzado y no descrito..., tal había sido el error, ay, y estos eran los ítalos de la *Eneida!*" (Broch, 2000: 10)—his guilty sentence, since Virgil's poetry created the myth by which his culture was praised and glorified. The poet establishes that his Dionysian poetry has only served to intoxicate men, to tame the beasts and make them forget their misfortune for a brief period of time.

The mistake Virgil assumes is the same that Broch attributed to *kitsch* or the poetic theories of art for art's sake during his lifetime: the sin of imitation, in which the artist violates man and God and, above all, the obligation that unites both: the creation of reality, which constitutes value.

He witnesses the representation of this original sin once settled in Augustus' palace and when his conscience has examined the entire mythical chain of evil. It appears to him in the form of a nocturnal apparition of three drunks, two men and a woman, behaving as beasts. After he has perpetrated the symbolic assassination of one of them followed by his "resurrection" as an immense inebriated scarab

beetle, the terrified Virgil understands a crucial fact: the drunks of the evil trio were not the authors, they were only the witnesses of an original sin, that of perjury, the breaking of the pact, committed by him:

Era uno de ellos, perjuro como ellos y tan culpable como ellos, porque él como ellos nada sabía del juramento que allí había sido quebrantado y seguía siéndolo de antemano, olvidado el juramento y olvidado el deber [...] pues solo del juramento nace el sentido, el sentido de todo ser ligado al deber, y nada tiene sentido donde olvidando el deber se ha roto el juramento, el juramento dado en el arcano origen y que obliga tanto a dioses como a los hombres, aunque nadie lo conoce, nadie fuera del dios desconocido, ya que de él, del más oculto de los celestes, procede toda lengua. (Broch, 2000: 60)

From this moment on, the poet character is forced to experience the emptiness he has created, as his room turns into the chamber of the Furies, the arena of extreme evil. There he confronts dreamlike apparitions that he reproduced in his works, pseudo-monsters that arise out of the emptiness and Nothingness. He experiences, in a state of pure panic, the unfurling of the surreal within his consciousness, the empty beauty of knowledge:

Así se desvela al hombre la ebriedad de la belleza como el juego perdido de antemano [...], el espacio de la belleza, el espacio del símbolo que en cada uno de sus puntos es incierto y sin embargo veda toda pregunta y la petrifica, sosteniéndole en los espacios de la petrificación. (Broch, 2000: 57)

It is what he has created by confusing the producer with what is produced, ethical laws with aesthetics. On the edge, Virgil receives the order from the celestial spheres to burn all his writings. It is not an act of desperation but rather an ethical demand that will re-establish the Law, final Unity, so that all the symbols can acquire meaning and clarity. For Broch, every ethical directive ought to have a negative form, since it is only possible to know the departure pole—the pole of evil, of death—and not the pole of destiny, since the latter is an infinite good that is difficult to solidify in a positive norm of attitude.

The ethical demand made of him supposes the negation of the surreal, of death, in order to thereby affirm once more the pact with the highest God: life. In complying with the law, by means of his conversion, Virgil begins to renew the flow of life, the frozen reality. The poet awakens and the move from panic to ecstasy occurs, the transfiguration of Virgil himself in the space where the revelation will take place. There, an angel delivers him with a name, symbol of the new life that begins for him, “¡entra en la creación que fue una vez y es nuevamente! ¡Y que tu nombre sea Virgilio: ha llegado tu hora!” (Broch, 2000: 106), and of the new law, “abre los ojos al Amor” (Broch, 2000: 102). Love: the only gift that allows the ‘I’ to expand to

another 'I', to sense the other in oneself and to know.

## 2.2. Burning of the *Aeneid* and manumission of the slaves

Once the first stage of Virgil's voyage has ended—the understanding of death in life—a new phase of waiting begins. His guide and companion Lysanias, symbol of the past and of poetry, makes way for the Syrian slave, who represents the future, Christianity and the new law.

In this part of the novel, a long conversation takes place between Virgil and Augustus that decides the future of the *Aeneid*. Virgil's resolution to destroy Rome's great poem is now firm and, as the Emperor quickly understands (in the time it takes Virgil to explain that which up until then was a metaphysical intuition), what is being decided then is not the verses or the fate of an incomplete work, but rather the very legitimacy of the Roman state, its work, and the purpose of the myth when the value system that it supports and maintains is finished. In order to prevent the sacrifice of the *Aeneid*, Augustus utilises every capacity for reasoning that he possesses as the ultimate representative of power as well as a friend. After the lengthy discussion, Virgil gives in and the *Aeneid* remains intact (and unfinished) for posterity. An act of submission, or a decision based on friendship? What is clear is that the author, just as much as the character, comes up against reality: Broch, because he cannot alter historical fact to that degree, and Virgil because he senses that Augustus will not concede and that the *Aeneid* will be preserved despite all his reasoning to the contrary. He is aware that, like Homer or Aeschylus, he will be condemned to relive temporary death in a thousand ways, "hasta que se borre la última línea de su poesía en el recuerdo de los hombres" (Broch, 2003b: 284).

The only thing Virgil demands of Augustus in return for saving the *Aeneid* is the manumission of the slaves. This final scene is one of the keys of the work and must be untangled from Brochian value theory. Virgil's act cannot, under any circumstances, be considered coincidental: following the logic of the novel, this act is the ethical demand that will substitute the symbolic action of destroying the *Aeneid*. It is a final wound dealt to Caesar, to Rome and to their value system, inflicted by means of an ethical act in opposition to the prior system and a modelling of the values to come. In any event, Broch knows that Art is a traditionalist system in which, more than in historical or scientific systems, inherited norms survive.

From the outset of the novel, we are presented with an analogy between slaves and poetry (myth) as the two pillars that support, through their subjugation, the degraded, avaricious and animal Roman civilisation. The destruction of the work is therefore the

symbolic substitute, at the historic level, of the act of renewal that should be brought about so that events can follow their course and Virgil his progress towards salvation and awareness.

Virgil's consciousness, which at the start of the novel was in a state of supreme evil and unlawfully held the condition of pilgrim, of a guest separated from his land, ends up in what according to Broch is the state of absolute good, the assimilation of all the interior and exterior contents, which equates to the creation of one's appropriate home in the soul, the overcoming of time by means of one's conversion in space and the return to the origin of creation: the Word and beyond, in giving way to the celestial spheres.

One of the fundamental themes of *The Death of Virgil* is that of the end of art, in the double sense of its purpose and its demise, of its possible exhaustion and proliferation. As in his autobiography, Broch here too addresses a problem as old as he is: the disintegration of values which the West is suffering. *The Death of Virgil* reflects the ethical polarisation and tension of his historical period and the hope that this problem could be overcome in the form promised, for Broch, by absolute Good: the total modelling of what is real, the integration of each element of reality in an holistic, ordered, hierarchical and coherent (but not closed) system. And, in this hope, it would be possible to achieve the restoration of the unity that was lost in the work of art, the recovery of the united syntax of the world: the most important task faced by the modern novel, which could not serve merely as a mirror for a decadent civilisation.

Broch and Virgil posed the question: what is the legitimacy of art in a time of decadence and deterioration of values? This question relates to Adorno's now classic indictment: how can one write poetry after Auschwitz? This is followed by another of Broch's questions: in what way can art become knowledge, what is its capacity and what are its limits? Virgil's Rome and European society in the 20<sup>th</sup> century were civilisations that could each be characterised by their gradual disintegration. In these periods of transition, as Hans Jonas points out, the individual does not feel he forms part of a coherent and organised whole. If, in the context of art, the apex of evil is expressed by *kitsch*, in the field of 20<sup>th</sup> century philosophy and science, the breakdown is reflected by an atomisation of knowledge into various empirical learnings that do not now aspire to the ultimate connection of reality or to providing responses to the most basic questions of man about his existence.

In this context, Hermann Broch (fervent advocate of empirical knowledge, something we should not forget) concludes, regretfully, that neither affirmative science nor philosophy are able to gain access to the totality of consciousness, since no science can produce its



own foundations, and that after the crisis facing religion, the only wisdom through which man can attempt to achieve our lost unity of meaning is poetry—in its broadest definition. The only way open to complete wholeness is that of the symbol. And this is because for Broch, poetry is the only tool man possesses that can supersede death, the only activity that serves to truly know death. It is capable of resisting the absoluteness of death with its own absoluteness, absolute value, the simultaneous awareness of everything, the most real reality, the discovery of the primary foundation, since this is a symbol and cannot be other than a symbol (God can only be known during human life through an image, not in essence), the final Word to which all the others refer. In this ethical mission of the artist to carry on with the creation of reality, poetry finds its legitimacy. And in his determination to achieve a masterpiece, Broch found his own legitimacy as poet.

---

## Works cited

- ASÍS GARROTE, M. D. (1999): "Mitos históricos latinos en la novela contemporánea", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 13.
- ABRAMS, M. H. (1992): *El Romanticismo: tradición y revolución*, Madrid: Visor.
- BENJAMIN, W. (1988): *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo Alemán*, Barcelona: Península.
- BROCH, H. (1974): *Poesía e investigación*, introduction by Hanna Arendt. Barcelona: Barral.
- BROCH, H. (1979): *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, Barcelona: Tusquets.
- BROCH, H. (1998): *La muerte de Virgilio*, prologue by Carlos García Gual, Madrid: Alianza Editorial.
- BROCH, H. (2000): *La muerte de Virgilio*, Madrid: Alianza.
- BROCH, H. (2003a): *Autobiografía psíquica*, Madrid: Losada.
- BROCH, H. (2003b): *La muerte de Virgilio*, Madrid: Alianza.
- BROCH, H. (2007): *En mitad de la vida. Poesía completa*, Tarragona: Igitur.
- BROCH, H. (2007): *Los inocentes*, Barcelona: DeBolsillo.
- FOUCAULT, M. (2006): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Madrid: Siglo XXI.
- JONAS, H. (2003): *La religión gnóstica: el mensaje del Dios extraño y los comienzos del cristianismo*, Madrid: Siruela.
- LÜTZELER, P. M. (1989): *Hermann Broch: una biografía*, Valencia: Alfons el Magnanim.
- RIVAS ITURRALDE, V. (2005): "Broch y La muerte de Virgilio", *Casa del Tiempo*, 80, 46-54.

#12

# VALOR I *KITSCH* EN *LA MORT* *DE VIRGILI*

**Isabel González Gil**

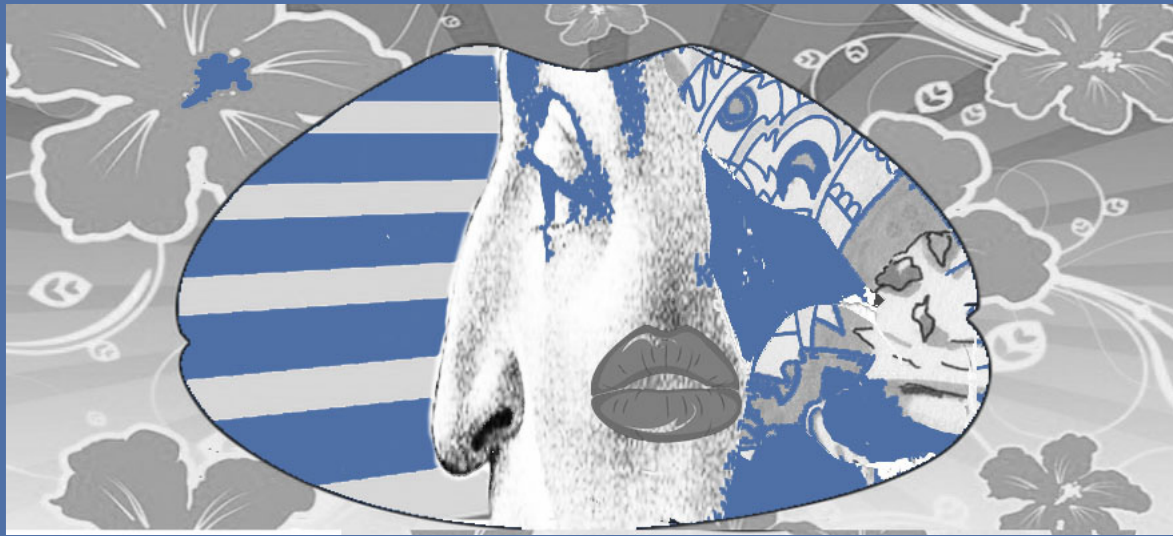
*Universidad Complutense de Madrid*

Il·lustració || Laura Castanedo

Traducció || Rafe! Marco i Molina

Article || Rebut: 13/03/2014 | Apte Comitè Científic: 13/10/2014 | Publicat: 01/2015

Llicència || Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons



**Resum** || Aquest article estudia la lògica argumental de la novel·la *Der Tod des Vergil* en el marc de la teoria del valor de Hermann Broch i de les seves reflexions sobre el *kitsch* a l'art i la societat de la primera meitat del segle XX. En primer lloc, es proposa una superació de la forma romàntica de lectura de l'obra, centrada en les circumstàncies de la seva escriptura a la presó austríaca de Bad Aussee, i de la con-fusió d'autor i personatge. Per això, es planteja la conveniència d'una atenció crítica més acurada al caràcter sistemàtic de la composició i a la prevalença del fet teòric i simbòlic sobre el fàctic. En segon lloc, s'enfronten algunes nocions clau en l'estètica i l'ètica brochianes, com el seu concepte de valor, de *kitsch* i la contraposició entre creació i imitació literària. Finalment, s'analitza el logos del valor en algunes de les escenes principals de la novel·la: la travessa de Virgili i la decisió crucial sobre la crema de l'*Eneida*.

**Paraules clau** || Teoria del valor | *Kitsch* | Hermann Broch | Virgili | Imitació | *Eneida*

**Abstract** || The following article studies the plot logic of the novel *Der Tod des Vergil*, in the context of Hermann Broch's value theory and his considerations about kitsch in art and society in the first half of the 20th century. First of all, we propose moving past the romantic interpretation of the novel to focus on the circumstances under which the story was written at the prison of Bad Aussee, and the fusion of author and character. For that purpose, we suggest paying special attention to the regularity of the book's composition, and the prevalence of ideas and symbols over facts. Furthermore, we approach some main notions of the aesthetics and ethics of Hermann Broch, such as his concepts of value, kitsch, and the opposition between literary creation and imitation. Finally, we analyze the ethos of value in some key scenes of the novel, in particular Virgil's journey and the crucial decision to burn the *Aeneid*.

**Keywords** || Value Theory | Kitsch | Hermann Broch | Virgil | Imitation | *Aeneid*

## 0. Introducció

Quan l'any 1945 Hermann Broch, exiliat a Nova York, va publicar la que ha estat considerada la seva gran obra, *Der Tod des Vergil*, les reaccions immediates van ser d'allò més diferents. Tot i que en lectures posteriors ha canviat la valoració de la novel·la, alguns judicis recents segueixen basant-se en les mateixes premisses que al seu dia van provocar-ne el rebuig: arravatament líric, exaltació, barroquisme, desestructuració. Aquesta lectura és poc compatible amb la personalitat metòdica i sistemàtica de Hermann Broch, qui, a més de confessar-se en nombroses ocasions poeta contra la seva voluntat, va defensar la intencionalitat didàctica d'algunes de les seves obres i va tenir com ideal l'ordenació jeràrquica que un sistema com el platònic podria aconseguir. La imatge de Hermann Broch, condemnat a mort, escrivint els primers esborranys de la novel·la a la presó de Bad Aussee, ha donat lloc a l'extrapolació a l'àmbit de la praxi literària de la confusió entre l'autor i l'heroi moribund de la novel·la. Aquest tipus de lectura, malgrat que ens proporciona certes claus hermenèutiques, distreu del caràcter sistemàtic i extremadament conscient de la seva composició i pot fer obviar la lògica conceptual de l'acte fonamental de l'obra: l'intent de destrucció de l'*Eneida* per Virgili, que hauria estat mancat d'interès per a l'austriac, crític mordaç dels excessos sentimentals, quan es refereixen a arravataments personals, si no hagués observat en ell mateix i en el personatge de Virgili un logos que el permetés elevar-lo a la categoria de símbol d'una civilització.

En el pròleg de l'edició anglesa del llibre, Hermann Broch va exposar la metodologia que havia seguit per construir el seu estil, i el va sintetitzar en tres principis: 1) L'intent de reduir a la unitat, en cada moment, les contradiccions de l'ànima; 2) L'intent de mantenir en constant moviment la totalitat dels motius (musicals); i 3) L'intent de captar, d'aquesta manera, la simultaneïtat de tot l'esdevenir (Broch, 1974: 334). El pla estilístic es va abordar d'una manera metòdica, que emana de l'objecte tractat, ja que en la seva opinió l'objectiu final de tots els artistes era la identificació total amb la parcel·la de la realitat escollida, de manera que aquesta es constituís en símbol de la totalitat. De la mateixa manera, com provem de demostrar aquí, els elements que componen la novel·la es regeixen per una mateixa coherència interna, la seva composició no és arbitrària sinó que imatges, accions i personatges estan integrats dins d'un conjunt coherent que aspira a ser la concreció del sistema de valors de l'autor i d'una reflexió prèvia sobre el valor del fet literari.

La prevalença de la idea i els símbols sobre el fet va ser una constant de la seva producció artística. Fins i tot en l'autobiografia escrita durant el període d'exili, l'anècdota és preterida en favor de la demostració

---

gairebé matemàtica de determinades teories psicoanalítiques aplicades a la seva vida. En aquesta autobiografia podem veure com els relats de fets històrics o d'emocions són escassos, ja que la realitat per a Broch no raïa tant en la circumstància i la vivència com en la seva idea, en el Logos, l'essència que cada fet empíric incardina. Per Broch, la realitat era «símbolo hecho vida», com observarà a propòsit de Hofmannsthal (Broch, 1974: 180).

## 1. La teoria del valor de Hermann Broch

*La mort de Virgili* ha d'entendre's en el marc de les reflexions de Broch sobre la teoria del valor, que es troba en el nucli del seu pensament literari i filosòfic. El valor, per Broch, era una categoria que no es donava en la consciència absoluta, sinó en la vida empírica. En el seu article pel que fa a això, recollit en la compilació de Hannah Arendt *Poesía e investigación*, traduïda al castellà per Ramón Ibero, exposa com en la consciència pura no hi ha oposicions. Tanmateix, perquè aquesta consciència pugui desenvolupar-se (antinòmia que Broch trasllada de la teologia a la seva particular teoria del coneixement), té necessitat del món. En el punt de partida (seguint Fichte) el jo es posa a si mateix i es contraposa en la imaginació a un no-jo. El jo és l'espai modelat, el fet racional, la vida, enfront de les zones fosques de l'individu i el món: l'informe, irracional, allò que es desconeix i a la qual cosa es tem, la mort. El que es presenta com valor en Broch és l'assimilació progressiva d'àmbits d'aquesta realitat informe en el jo i el mal en seria la disminució o pèrdua: l'èxtasi enfront del pànic. Així, el no valor absolut és la mort, i el valor absolut és la superació d'aquesta mort.

De la mateixa manera, exterior al jo és la temporalitat i interior al jo, l'espai. Com assenyala Hannah Arendt:

Broch alcanza una visión del tiempo extraordinaria, característica y peculiarmente suya; una visión según la cual el tiempo no representa el «sentido interior», como ocurre en las especulaciones sobre el tiempo dentro de la tradición occidental, desde *Las confesiones* de San Agustín, hasta la *Crítica de la razón pura* de Kant, sino que, por el contrario, asume la función asignada comúnmente al espacio: el tiempo es «el más interior mundo exterior». [...] Por otra parte, la categoría del espacio no es meramente la categoría del mundo exterior, sino que, además, le es dada con carácter inmediato al hombre en su «núcleo-yo». (Arendt, 1974: 24)

La dinàmica de guany i pèrdua de realitat l'observa Broch també en la societat al seu conjunt, que funciona com un gran organisme, i als distints sistemes que la componen. Home i món es retroalimenten de manera que cada augment de la consciència de l'individu suposa una ampliació en la consciència còsmica. Aquest procés no pot aturar-se mai, ja que el valor està en l'acte mateix de donar forma al

que és nou, no tan sols en el resultat:

Y él sabía también que lo mismo valía del arte, que este igualmente solo existe –oh, ¿existe aún, puede seguir existiendo?– en cuanto contiene testamento y conocimiento, en cuanto se renueva lo insuperado, en cuanto lo realiza, invitando al alma a un continuo dominio de sí y haciéndole descubrir de esa manera capa tras capa de su realidad, haciéndole penetrar capa tras capa más profundamente (Broch, 2003b: 161).

La història, la religió, l'art o la ciència són sistemes de valors en evolució constant, en continua renovació. Com més obert és el sistema, en major mesura és capaç d'abraçar nous continguts de la realitat. El mal apareix quan els sistemes s'estanquen, els valors es petrifiquen i el fet modelat impedeix el descobriment de nous àmbits de realitat, quan la devoció a allò que es produeix substitueix el que produeix realitat.

Per Broch, el mal al sistema de l'art radicava en la confusió de l'acte creador amb el seu resultat, en substituir l'exigència ètica a l'artista de treballar bé per exigència estètica; ja que per ell, un acte creatiu pot ser objecte d'una valoració ètica (com a acte) o d'una valoració estètica (del resultat, de la cosa formada), però en cap cas existeix el fet estètic per si mateix o, almenys, no en les esferes humanes. La bellesa la concebia com el fruit d'un treball realitzat i en estimar-la per si mateixa es descobria aquesta com un concepte buit. Segons l'escriptor, l'artista que persegueix fer un objecte bell o l'objectiu final del qual és la bellesa estima únicament el resultat, l'efecte, per la qual cosa està confonent el que s'ha produït amb anterioritat amb el que es produeix, es limita a imitar els codis o estils precedents.

Per Broch, la Bellesa, la Veritat i la Virtut pertanyen a la consciència pura i sense la vida empírica serien conceptes buits. En la vida empírica són distintes facetes d'un mateix fenomen: el de valor, que equival a creació i descobriment. D'acord amb aquest plantejament, ètica i estètica no es poden dissociar, i la seva separació en les modernes teories estètiques, a partir de Kant, és el que en opinió de l'autor va originar el desmembrament dels valors de l'art occidental, com a reflex del buit de valor de tota una època, i que el mal a l'art (les seves expressions decoratives i imitatives) hauria emergit amb una potència que va estar amagada durant segles.

En l'amor absolut a la bellesa, creu Broch, l'artista torna a cometre l'error inicial de l'home, es pensa igual a Déu, peca d'*hybris*. En convertir en objecte d'adoració i culte l'obra d'art, l'home es confina a jugar amb la seva pròpia esperança de salvació, es troba una vegada i una altra amb els seus límits, ja que allò finit ha estat posat al mateix nivell que allò infinit. En negar-se la realitat de la qual és símbol i a la qual ha de remetre necessàriament, aquesta s'hi

exhaureix. El símbol en si no té valor, només en la capacitat que poseeix de transcendir pren sentit.

Per Broch, enfront del mal relatiu, que procediria de l'atac d'un sistema de valors a un altre (per exemple, els revolucionaris tallant-li el cap a Lluís XVI o Savonarola cremant heretges), el mal absolut consisteix en l'atac a un sistema dintre del mateix, ja que en aquest cas és el mateix sistema el que genera dins de si mateix un opositat encara que en aparença i comportament idèntics, però al qual li manca el valor final d'aquell. Aquest mal radical, al qual Broch acostuma a representar amb l'antagonisme de l'Anticrist davant del Crist, és innat i no pot ser eliminat del sistema. En el sistema de l'art produeix el *kitsch* o les religions de la bellesa, l'art per l'art. Al llarg de tot el segle XIX i fins i tot al XX, dirà Broch, «el espectro horrible de la belleza divina, traída a la Tierra, aparece por doquier» (1974: 376). «La diosa de la belleza en el arte es la diosa del *kitsch*» (1974: 377). Si se substitueix Déu per la bellesa, i es creu poder desvetllar-ne el rostre en una obra terrena, els artistes s'han condemnat a perseguir un no-res fascinant i estèril, un efecte que s'hi exhaureix.

La realitat trina (món, home, esferes celestes), el triple acord d'Occident, pensa Broch, ha quedat en un joc de dos bàndols, el signe s'ha tornat incompreensible en mancar el símbol final (la totalitat) que feia possible la comprensió de cadascun d'ells per les seves semblances.

Y aquí radica el problema. Solo cuando un sistema de valores superior se vuelva a hacer cargo de la lucha entre las distintas parcelas, que han devenido autónomas, y consiga establecer la paz, solo cuando los distintos sistemas vuelvan a ser eslabones al servicio de la idea platónica superior, distribuidos ordenadamente en escala jerárquica, volverá a bajar asimismo la tensión en el mundo y en el alma del hombre, cuya desintegración equivale a la desintegración de los valores del mundo. En su intento de escapar al mal, el individuo se pregunta: «¿qué debemos hacer?». Lo estético ha de volver nuevamente a lo ético, a fin de que se pueda reinstaurar la unidad del mundo (Broch, 1974: 434-435).

El *kitsch* per Broch és la imitació grollera de quelcom passat sense que les seves creacions tinguin l'alè que les feia possibles. L'estil del *kitsch* difereix dels corrents poètics que defensaren l'art per l'art, però només en intensitat i grau, ja que el *kitsch* és agreujat amb el dol d'una ostentació més penosa i fàtua. La frivolitat del que defensa l'art per l'art per Broch és igual d'injustificable que la de l'empresari que es complau dels seus abusos dient el negoci és el negoci.

En el seu article «Algunas consideraciones acerca del problema del *kitsch*», diversos representants de distintes èpoques li serveixen a Broch per exemplificar l'art *kitsch*: Wagner en la música, Dalí en la pintura, Hitler o Neró en la política. La imatge de Neró tocant el llaüt mentre al jardí cremen els cossos dels cristians condemnats



que formen un artifici pirotècnic apareix sempre que Broch desitja arribar fins a l'essència mateixa del *kitsch*. Que l'home modern, com reconeix Broch fins i tot respecte a si mateix, arribi a sentir certa simpatia per aquest tipus d'art, fa palès la neurosi que s'ha apoderat de tota una època.

## 2. Creació i imitació en *La mort de Virgili*

En *La mort de Virgili*, la posada en pràctica de l'autor de la teoria del valor suposa l'intent poètic de reflectir en una obra la dispersió més extrema superada en la unitat màxima: l'èxtasi; de manera que la parcel·la de realitat escollida (les divuit hores anteriors a la mort de Virgili) siguin el símbol de la totalitat del coneixement a la qual l'home pot accedir a la Terra: l'absolut terrenal. Per això, Broch realitza narrativament la conversió progressiva de l'exterioritat en interioritat, de la temporalitat en espacialitat, mitjançant l'assimilació per part de la consciència de tots els continguts. El discurs successiu transita cap a la simultaneïtat amb la qual cosa el text s'assembla a la simfonia (per Broch, la música era l'art espacial per excel·lència) en la qual, mitjançant la progressió, tots els motius remetent els uns als altres i es resolen en unitat de sentit.

L'acció al voltant de la qual s'organitzen els continguts és la conversió del poeta, l'acció de màxim valor: la superació de la mort, el pas d'un estat de mal radical al reconeixement de la seva culpa i el descobriment de l'objectiu final: la integració del que separa, la Unitat.

### 2.1. «Y estos eran los ítalos de la *Eneida*». La travessa de Virgili

Ordenando indeclinablemente que todo lo que había servido a la pseudo-vida y la había constituido debía desaparecer de tal forma que nunca hubiese existido, perdiéndose en lo no-ocurrido, caído en la nada, separado de todo recuerdo, separado de todo conocimiento, sojuzgado todo lo que había sido en lo humano y en lo real; oh, era la orden de aniquilar todo lo hecho, de quemar todo lo que había escrito y versificado; oh, todos sus escritos debían ser quemados, todos y también la *Eneida* (Broch, 2003b: 203).

La novel·la està estructurada com un viatge de descens als inferns, en el qual Virgili, com Orfeu, Enees i Dant abans que ell, travessarà les distintes zones infernals. El que fos el narrador de la catàbasi d'Enees o guia de l'Alighieri pels cercles del més enllà efectua ara, marcat per la proximitat de la mort, el seu descens. Els territoris que recorre són també estrats del seu psiquisme.

La travessa que porta a terme en els dos primers capítols, l'Aigua (o l'arribada) i el Foc (o el descens), és la d'una baixada fins a enfrontar-se a l'origen del mal, el no valor absolut (la petrificació de la vida,

---

el No-res). Virgili assisteix des del seu desembarcament agonitzant a Bríndisi a una sèrie d'escenes en què reconeix la vilesa de la seva civilització. Hi assumeix, a través del símbol, la seva pròpia existència culpable. En aquest retrocés simbòlic fins als orígens del mal, Virgili experimentarà el desterrament, la indigència de l'ànima, la culpa, el crim que metamorfosa l'home en bèstia i, per últim, el pecat original: el trencament del pacte entre l'home i el Déu, el seu perjuri. L'error que ha comès Virgili al llarg de la seva existència és el que suposa per Broch un cas de mal radical dins del sistema de l'art: ha estimat la bellesa en si, és a dir, ha estimat allò que no generava una nova realitat, ha cantat i exalçat l'inexistent. En les seves obres no ha plasmat l'esdevenir tal com és, sinó com havia desitjat que fos i, d'aquesta manera, havia contribuït a perpetuar l'ambició i la corrupció de la societat romana.

La constatació de Virgili de la diferència entre el mite que ell ha creat en l'*Eneida* i la realitat històrica en què viu s'inicia en les beceroles de la novel·la. Virgili desembarca a Bríndisi amb la comitiva de l'August i veu la multitud que ha anat a rebre el Cèsar: un enorme amfiteatre bullent, «victorioso, estremecedor, desenfrenado, aterrador, magnífico, sometido, invocándose a sí mismo en la persona del Uno» (Broch, 2000: 10). Una plebs a la qual se sent àvida, cobdiciosa, animalitzada i sense ventura possible. Enmig del pànic, el poeta es qüestiona: «¡Ensalzado y no descrito..., tal había sido el error, ay, y estos eran los ítalos de la *Eneida*!» (Broch, 2000: 10), la seva sentència de culpabilitat, ja que la poesia de Virgili ha creat el mite en què s'exalça i glorifica la seva cultura. El poeta constata que la seva poesia dionisiaca només ha servit per embriagar els homes, per amansir les feres i fer-los oblidar per un breu lapse de temps la seva desgràcia.

L'error que s'atribueix Virgili és el mateix que Broch imputava en la seva època al *kitsch* o a les teories poètiques de l'art per l'art: el pecat d'imitació, en el qual l'artista atempta contra l'home i el Déu, i, per sobre de tot, contra l'obligació que uneix a ambdós: la creació de realitat, que constitueix el valor.

A la representació d'aquest pecat original assistirà un cop instal·lat al palau de l'August i quan la seva consciència hagi travessat tota la cadena mítica del mal. Se'l presenta en forma d'aparició nocturna de tres borratxos, dos homes i una dona, comportant-se com a bèsties. Després que hagi estat perpetrat l'assassinat simbòlic d'un d'ells i de la seva «resurrecció» com un immens escarabat ebri, Virgili, espantat, comprèn un fet crucial: els borratxos de la triada maligna no han estat els autors, tan sols eren els testimonis d'un pecat original, el de perjuri, el trencament del pacte, comès per ell:

Era uno de ellos, perjuro como ellos y tan culpable como ellos, porque él

---

como ellos nada sabía del juramento que allí había sido quebrantado y seguía siéndolo de antemano, olvidado el juramento y olvidado el deber [...] pues solo del juramento nace el sentido, el sentido de todo ser ligado al deber, y nada tiene sentido donde olvidando el deber se ha roto el juramento, el juramento dado en el arcano origen y que obliga tanto a dioses como a los hombres, aunque nadie lo conoce, nadie fuera del dios desconocido, ya que de él, del más oculto de los celestes, procede toda lengua. (Broch, 2000: 60)

A partir d'aquest moment, el personatge del poeta és obligat a viure el buit creat per ell, ja que la seva habitació es transforma en la cambra de les fúries, l'espai del mal radical. Allà s'enfronta a les imatges irreals que ha recreat en les seves obres, a pseudomonstres que sorgeixen del buit i el No-res. Experimenta, en ple pànic, el desplegament d'allò que és irreal en la seva consciència, la bellesa buida de coneixement:

Así se desvela al hombre la ebriedad de la belleza como el juego perdido de antemano [...], el espacio de la belleza, el espacio del símbolo que en cada uno de sus puntos es incierto y sin embargo veda toda pregunta y la petrifica, sosteniéndole en los espacios de la petrificación. (Broch, 2000: 57)

És el que ell ha creat confonent el fet productor amb allò que produeix, la llei ètica amb l'estètica. En el límit, Virgili rep de les esferes celestes l'ordre de cremar tots els seus escrits. No és un acte de desesperació, sinó una exigència ètica per tornar a instaurar la Llei, la Unitat final per la qual tots els símbols adquireixen sentit i transparència. Per Broch, totes les directrius ètiques han de tenir una formulació negativa, ja que només és possible conèixer el pol de partida, el pol del mal, de la mort, i no el pol de destinació, ja que aquest és un bé infinit de difícil concreció en una norma positiva d'actitud.

L'exigència ètica que li és donada suposa la negació del que és irreal, de la mort, per afirmar de nou, a través d'ella, el pacte amb el Déu suprem, la vida. Amb l'acatament de la llei, mitjançant la conversió, Virgili inaugura la renovació del flux vital, de l'esdevenir petrificat. El poeta desperta i es produeix el pas del pànic a l'èxtasi, la transfiguració del mateix Virgili en espai on tindrà lloc la revelació. Allà, un àngel li fa lliurament del nom, símbol de la vida nova que comença per al mantuà, «¡entra en la creación que fue una vez y es nuevamente! ¡Y que tu nombre sea Virgilio: ha llegado tu hora!» (Broch, 2000: 106), i de la nova llei, «abre los ojos al Amor» (Broch, 2000: 102). L'Amor, únic do que permet d'eixamplar el jo a un altre jo, pressentir l'altre en un mateix, conèixer.

## 2.2. Crema de l'*Eneida* i manumissió dels esclaus

Un cop acabada la primera etapa del viatge de Virgili, l'assimilació

de la mort en la vida, comença una fase d'espera. El seu guia i acompanyant Lisànies, símbol del passat i de la poesia, deixa pas a l'esclau sirià, que representa el futur, el cristianisme i la nova llei.

En aquesta part de la novel·la té lloc la llarga conversa de Virgili amb August en la qual es decideix el futur de l'*Eneida*. La resolució de destruir el gran poema de Roma és ja ferma en el mantuà i, com l'Emperador no triga a comprendre (només el temps que necessita Virgili per explicar el que fins aleshores era una intuïció metafísica), el que allà s'està jutjant no són uns versos o el destí d'una obra inacabada, sinó la mateixa legitimitat de l'Estat romà, la seva obra, i la finalitat del mite quan el sistema de valors que sustenta i sosté està acabat. Per impedir el sacrifici de l'*Eneida*, August recorre a tota la seva capacitat dialèctica com a últim representant del poder i com a amic, i, després d'una llarga discussió, Virgili cedeix i l'*Eneida* roman intacta (i inacabada) per a la posteritat. ¿Acte de submissió, decisió d'un amic? El que queda clar és que tant l'autor com el personatge s'enfronten a un fet consumat. Broch perquè no pot alterar fins a aquest extrem la veritat històrica, Virgili perquè percep que August no cedirà i l'*Eneida* es conservarà malgrat tota la seva argumentació en contra. De la mateixa manera que Homer o Esquil, és conscient que serà condemnat a revivre de mil maneres la mort temporal, «hasta que se borre la última línea de su poesía en el recuerdo de los hombres» (Broch, 2003b: 284).

L'únic que demana Virgili a Broch, a canvi de salvar l'*Eneida* de la crema és manumissió dels seus esclaus. Aquesta última escena és una de les claus de l'obra i és necessari aclarir-la des de la teoria brochiana del valor. L'acte de Virgili no pot considerar-se en cap cas un acte fortuït: seguint la lògica de la novel·la, és l'exigència ètica que va substituir l'acció simbòlica de destruir l'*Eneida*. És una darrera ferida assestada al Cèsar, a Roma i al seu sistema de valors, mitjançant una acció ètica en contra del sistema passat i un modelatge dels valors que vindran. Al cap i a la fi, Broch sap que l'Art és un sistema conservador en què subsisteixen les estructures heretades, més que no pas en l'històric o el científic.

Des del principi de la novel·la es planteja l'analogia entre els esclaus i la poesia (el mite), com els dos pilars que sustentaven, amb la seva submissió, la civilització romana degradada, cobdiciosa i animal. La destrucció de l'obra és doncs el substitut simbòlic en el pla històric de l'acte de renovació que ha de portar a terme perquè el futur pugui seguir el seu curs i Virgili avanci cap a la salvació i el coneixement.

La consciència de Virgili, que en el començament de la novel·la es trobava en un estat de Mal suprem i detenia la condició de peregrí, d'hoste separat de la seva terra, evolucionarà fins al que per a Broch és el Bé absolut, l'assimilació de tots els continguts interiors i

---

exterior, que equival a la creació de la seva pròpia llar a l'ànima, la superació del temps mitjançant la seva conversió en espai, el retorn a l'origen de la creació: la Paraula i més enllà, en la concessió del pas a les esferes celestes.

Un dels temes fonamentals de *La mort de Virgili* és el de la fi i el fi de l'art, és a dir, tant pel que fa a la seva finalitat com al seu final, de la seva possible extenuació i hipertròfia. Com en la seva autobiografia, Broch tracta un problema que té la seva mateixa edat: el desmembrament dels valors que pateix Occident. *La mort de Virgili* reflecteix la polarització i tensió ètica del seu període històric i l'aspiració a una superació en la forma que per a Broch tenia el Bé absolut: el modelatge complet d'allò real, la integració de tots els elements de la realitat en un sistema holístic, ordenat, jeràrquic i coherent (però no tancat). I, d'aquesta manera, la restauració de la unitat perduda en l'obra, la recuperació de la sintaxi unitària del món: per a Broch, la tasca més important a què s'enfrontava la novel·la moderna, que no podia servir de simple mirall a una civilització decadent.

La pregunta de Broch i de Virgili: ¿quina és la legitimitat de l'art en un temps de decadència i degradació dels valors?, germana de la clàssica formulació d'Adorno: ¿es pot escriure poesia després d'Auschwitz?, va seguida en Broch d'una altra: ¿de quina manera pot l'art esdevenir coneixement?, ¿quina és la seva capacitat?, ¿quins són els seus límits? La Roma de Virgili i la societat europea del segle XX es van caracteritzar per ser civilitzacions desintegrades. En aquestes èpoques de transició, com assenyala Hans Jonas, l'individu no sent que formi part d'un tot organitzat i coherent. Si en l'art el mal es manifestava en el seu apogeu en el *kitsch*, en el camp de la filosofia i la ciència del segle XX el trencament es reflectia en una atomització del coneixement en diversos sabers empírics que ja no aspiraven a la última trama de la realitat ni a proporcionar respostes a les preguntes més bàsiques de l'home sobre la seva existència.

En aquest context, Hermann Broch (fervorós defensor del coneixement empíric, una dada que no convé oblidar) conclou malgrat tot que ni la ciència ni la filosofia positives poden accedir a la totalitat del coneixement, ja que cap ciència pot engendrar els seus propis fonaments, i que després de la crisi que enfronta la religió, l'única saber mitjançant el qual l'home pot intentar assolir la unitat de sentit perduda és la poesia —en la seva accepció més ampla. L'única via oberta al tot unitari és la del símbol. I això és així perquè per Broch la poesia és l'única eina que posseeix l'home per superar la mort, l'única activitat que serveix per al coneixement de la mort, capaç d'oposar a l'absolutesa de la mort la seva pròpia absoluta, el valor absolut, el coneixement simultani del tot, la realitat més real,

el descobriment del primer fonament, ja que aquest és un símbol i no pot ser cap altra cosa que un símbol (al Déu cristià només se'l coneix durant la vida humana en imatge, no en essència), la darrera Paraula a la qual tota la resta remet. En aquesta missió ètica de l'artista de seguir creant realitat, la poesia hi troba la legitimitat. I Broch va trobar, en la seva obstinació per crear la gran obra, la seva com a poeta.

---

## Bibliografía

- ASÍS GARROTE, M. D. (1999): «Mitos históricos latinos en la novela contemporánea», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 13.
- ABRAMS, M. H. (1992): *El Romanticismo: tradición y revolución*, Madrid: Visor.
- BENJAMIN, W. (1988): *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo Alemán*, Barcelona: Península.
- BROCH, H. (1974): *Poesía e investigación*, Barcelona: Barral.
- BROCH, H. (1979): *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, Barcelona: Tusquets.
- BROCH, H. (1998): *La muerte de Virgilio*, prólogo de Carlos García Gual, Madrid: Alianza Editorial.
- BROCH, H. (2000): *La muerte de Virgilio*, Madrid: Alianza.
- BROCH, H. (2003a): *Autobiografía psíquica*, Madrid: Losada.
- BROCH, H. (2003b): *La muerte de Virgilio*, Madrid: Alianza.
- BROCH, H. (2007): *En mitad de la vida. Poesía completa*, Tarragona: Igitur.
- BROCH, H. (2007): *Los inocentes*, Barcelona: DeBolsillo.
- FOUCAULT, M. (2006): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Madrid: Siglo XXI.
- JONAS, H. (2003): *La religión gnóstica: el mensaje del Dios extraño y los comienzos del cristianismo*, Madrid: Siruela.
- LÜTZELER, P. M. (1989): *Hermann Broch: una biografía*, Valencia: Alfons el Magnanim.
- RIVAS ITURRALDE, V. (2005): «Broch y La muerte de Virgilio», *Casa del Tiempo*, 80, 46-54. Ludmer y Walter Mignolo», *Badebec*, 5, 155-183, <[http://www.badebec.org/badebec\\_5/sitio/](http://www.badebec.org/badebec_5/sitio/)>, [14/07/2014].